



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: O starości w opowiadaniach Ernesta Hemingwaya i malarstwie Edwarda Hoppera

Author: Ewa Wylęzek

Citation style: Wylęzek Ewa. (2014). O starości w opowiadaniach Ernesta Hemingwaya i malarstwie Edwarda Hoppera W: T. Pyzik, A. Woźniakowska (red.), "Wielkie tematy literatury amerykańskiej. T. 6, Starość, śmierć" (s. 23-40). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



Ewa Wylęzek

O starości w opowiadaniach Ernesta Hemingwaya i malarstwie Edwarda Hoppera

Starość to okropna rzecz¹

— to dosadne stwierdzenie Ernesta Hemingwaya dotyka nieodzownego aspektu ludzkiej egzystencji, mianowicie starzenia. Posłużyć może również jako motto niniejszego artykułu gdyż w pełni oddaje obraz jesieni życia wyłaniający się z analizowanych tu utworów: *Jasnego, dobrze oświetlonego miejsca* (*A Clean, Well-Lighted Place*, 1933) oraz *Starego człowieka i morza* (*The Old Man and the Sea*, 1951) Ernesta Hemingwaya, a także korespondujących z nimi obrazów: *Hotel przy torach* (*Hotel by the Railroad*, 1952) i *Druga historia o świetle słonecznym* (*Second Story Sunlight*, 1960), pędzla Edwarda Hoppera.

Płaszczyznę umożliwiającą porównanie wytworów z zakresu dwóch różnych sztuk stanowią ramy czasowe i kryteria socjohistoryczne, którym wybrane prace podlegały. Korelacja między nimi zachodzi nie tylko na płaszczyźnie tematycznej, lecz także w sposobie realizowania wspólnej tematyki na poziomie struktury dzieł.

Dominantą kompozycyjną tekstów Hemingwaya jest zwięzłość i prostota. Harold Bloom, amerykański krytyk literacki i kulturalny, pisze o stylu noblisty: „nigdy nie używaj przymiotników, gdy wyrazisty czasownik opisze

¹ E. Hemingway: *Jasne, dobrze oświetlone miejsce*. Przeł. M. Michałowska. W: E. Hemingway: *49 opowiadań*. Przeł. M. Michałowska, J. Zakrzewski, B. Zieliński. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987, s. 317. Kolejne cytaty z tego opowiadania za tym wydaniem.

wydarzenie. Szlifuj swoje słowa, a następnie szlifuj je ponownie”². Hopper tworzył w estetyce bliskiej Hemingwayowskiej, nie zdecydował się, jak pisał w liście do magazynu „Scribner’s”, na „obłudny sentymentalizm” i przedstawiał „historię bez pozłoty”. Zredukowane środki przekazu, surowa wizja tematu nie pozostawiały wiele miejsca na daleko idące asocjacje; każda część mowy, każde pociągnięcie pędzla jest istotne i nieprzypadkowe. „Każdy ślad jest także znakiem”³ i zasługuje na staranną analizę.

Hemingway, miłośnik sportów i rozrywek na świeżym powietrzu, od zawsze obawiał się utraty sprawności fizycznej i ten niepokój, wraz z „poczuciem śmiertelności”⁴, jest zauważalny w nowelach tego pisarza naznaczonych „wszechobecnym lękiem przed śmiercią”⁵. Ulotność, tymczasowość są aksjomatyczne dla opowiadań, których wąskie ramy kompozycyjne wymuszają opis raczej pojedynczego przypadku niż ich serii, raczej chwili niż chronologii. Kompresja formy i treści charakterystyczna dla tego gatunku uniemożliwia pisarzom nakreślanie sylwetek bohaterów przechodzących dramatyczne przemiany, emocjonalne transformacje czy opisywanie prozaicznych przeżyć. Ograniczona przestrzeń tego typu tekstu może więc uzasadniać chęć przedstawienia w utworze tych wydarzeń z życia osób starszych, które mogą ukazać pozorną akceptację mijającego czasu.

Efemeryczny charakter życia oraz doświadczenie jego tymczasowości widoczne są także w obrazach Hoppera. Odniesienia do różnego rodzaju dróg, ścieżek, torów mówią o fascynacji twórcy upływem czasu. Te szlaki oraz budynki uwiecznione na płótnach malarza separują ludzi od siebie poprzez „progres, ruch i ostatecznie ograniczenia narzucone przez naszą własną śmiertelność”⁶. Hemingway oddziela od siebie swoich bohaterów, czy to kreując ich na starych i niejednokrotnie schorowanych, czy też stosując czas przeszły, który buduje poczucie dystansu między czytelnikiem a protagonistami.

W przedmowie do jednego ze zbiorów opowiadań Hemingwaya można znaleźć następujące stwierdzenie, obrazujące, moim zdaniem, również impresje z prac Hoppera: „gdy bohater dzielnie znosi swoją porażkę, nie jest sam, obecni są przy tym inni ludzie, którzy albo go nie zauważają, albo są nie-

² Ernest Hemingway. Ed. H. Bloom. [Series: Bloom’s Major Short Story Writers]. Broomall, PA: Chelsea House Publishers, 1999, s. 11. W niniejszym artykule wszystkie tłumaczenia cytatów, jeśli nie podano nazwiska tłumacza, są mojego autorstwa.

³ J. Elkins: *Marks, Traces, Traits, Contours, Orli, and Splendores: Nonsemiotic Elements in Pictures*. „Critical Inquiry” 1995, vol. 21, no. 4, s. 822—860.

⁴ J.G. Kennedy: *Hemingway, Halley and Paris: The Persistence of Desire*. In: *The Cambridge Companion to Hemingway*. Ed. S. Donaldson. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

⁵ Ernest Hemingway..., s. 11.

⁶ J.D. McClatchy: *Poets on Painters*. London and California: University of California Press, 1988, s. 340.



Edward Hopper: *Second Story Sunlight*. 1960.
Oil on canvas. 40 3/16 × 50 1/8 in. (102.1 × 127.3 cm).
Whitney Museum of American Art, New York;
purchase, with funds from the Friends of the Whitney Museum of American Art 60.54
© Heirs of Josephine N. Hopper, licensed by the Whitney Museum of American Art
Digital Image © Whitney Museum of American Art



Edward Hopper: *Hotel by the Railroad*. 1952.
Oil on canvas. 31 1/4 × 40 1/8 in. (79.4 × 101.9 cm).
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution,
Gift of the Joseph H. Hirshhorn Foundation, 1966

świadomości gehenny i męstwa, z jakim bohater tę porażkę znosi”⁷. Prace obu artystów odzwierciedlają wyobcowanie i samotność starszych, nawet, a może zwłaszcza, w obecności innych ludzi.

W Stanach Zjednoczonych końca XIX wieku oraz początku XX wieku nurtami dominującymi w sztuce były naturalizm i realizm, a także modernizm. Wszystkie te tendencje cechują się prostotą stylu i świeżością formy (jak powiedział Hemingway, „barok [w literaturze] się skończył”⁸). Społeczną i ekonomiczną rzeczywistość artystów znaczył rozwój nauki i technologii oraz gwałtowny rozrost terenów przemysłowych. Zmiany te przyczyniły się do znacznych modyfikacji w języku, który stał się wówczas „bardziej techniczny”⁹, pod względem zarówno składni, jak i leksyki. W literaturze zjawisko to jest widoczne, jak stwierdza Bloom, w stosowaniu krótkich zdań oraz dużej liczby czasowników współgrających z dynamicznym *milieu*. Ta nowatorska oszczędna mowa umożliwiała kodyfikację myśli i refleksji, również na temat „smutnego osamotnienia”¹⁰, wspólnego dziełom Hemingwaya i Hoppera.

Motyw starości przenikający prace pisarza oraz malarza odzwierciedla „ukryte i tłumione pragnienia, które są [...] częścią amerykańskiego społeczeństwa”¹¹, i wkracza w „układ realistycznych wypowiedzi”¹², stając się raczej opisem *status quo* ówczesnego społeczeństwa i wyrazem empatii niż krytyką jednostki, która stała się produktem ery modernizmu. Twórczość wybranych artystów odzwierciedla więc analizę ich środowiska i drzemających w nim binarności, na przykład człowiek kontra natura (*Stary człowiek i morze*). Najbardziej wyrazistą parę przeciwieństw stanowią jednak starość i młodość, wyrażone także jako konflikt między inercją a ruchem.

Pozornie trudne do osiągnięcia i wyrażenia w literaturze poczucie dynamiczności zostało przez pisarza stworzone dzięki zastosowaniu czasowników¹³. Hopper z kolei aplikuje na płótno grubą warstwę intensywnego pigmentu oraz wprowadza perspektywę, by wprawić obrazy w „ruch”. Kon-

⁷ Hemingway. *A Collection of Critical Essays*. Ed. R.P. Weeks. New Jersey: Prentice Hall Inc., 1962, s. 12.

⁸ Ernest Hemingway cytowany w „Partisan Review” za: *Ernest Hemingway: the Critical Heritage*. Ed. J. Meyers. London: Taylor & Francis e-Library, 2005, s. 213.

⁹ J.C. Cook: *Machine and Metaphor*. In: *Machine and Metaphor. The Ethics of Language in American Realism*. Ed. W.E. Cain. New York: Taylor & Francis Group, 2007, s. 1—14.

¹⁰ J.D. McClatchy: *Poets on Painters...*, s. 340.

¹¹ R.G. Renner: *Hopper*. Warszawa: Taschen, 2005, s. 46.

¹² B. O’Doherty: *American Masters: The Voice and the Myth*. New York: Random House, 1973, s. 22.

¹³ „Zdanie czerpie swoją energię z czasownika”, jak zauważa Harry Levin w *Observation on the Style of Ernest Hemingway*. In: *The Cambridge Companion to Hemingway...*

trastując statyczną scenerię z niemalże niezauważalnym grymasem twarzy lub gestem, malarz kumuluje napięcie i czyni je wyczuwalnym dla odbiorcy. Podobnie dzieje się w opowiadaniach Hemingwaya, który w *Jasnym, dobrze oświetlonym miejscu* lokuje ogromny ładunek emocjonalny w, wydawać by się mogło, nieistotnej rozmowie kelnerów, którzy operują prostymi zdaniami i mową potoczną.

Bliska obu twórcom lakoniczność wypowiedzi i prostota stylu oraz wprowadzenie motywu *everymana* nadają uniwersalny charakter analizowanym dziełom. Pomimo tego, iż były one wpisane w konkretne ramy historyczne oraz stanowiły odpowiedź na ówczesne specyficzne zmiany w sztuce i społeczeństwie, dzisiejsi odbiorcy wciąż są w stanie utożsamiać się z protagonistami lub raczej z uniwersalnością i ponadczasowością reprezentowanych stanów umysłu oraz doświadczeniami straty, lęku i nadziei. Bohaterowie zarówno Hoppera, jak i Hemingwaya nie są championami. Nawet gdy pisarz nazywa Santiago „El Campeon”, robi to z ironią, podkreślając jego zniedołężnienie i bezsilność. Odbiorca staje się świadkiem odwrócenia Arystotelesowskiej idei wielkiego człowieka — jest wzruszony nie upadkiem szlachetnej jednostki, lecz wyniesieniem przeciętnej, która godzi się z „wszechobecną melancholią”¹⁴. Ta atmosfera smutku i monotonii towarzysząca ludziom starszym wprowadza czytelnika w świat marazmu starości wraz z jej uciążliwymi fizycznymi i psychicznymi konsekwencjami.

Utwór *Stary człowiek i morze*, po raz pierwszy opublikowany w 1952 roku w magazynie „Life” jako opowiadanie, już tydzień później został wydany jako książka. Zmagania kubańskiego rybaka Santiago oraz jego, postrzeganej przez lokalną społeczność jako dziwna, przyjaźni z chłopcem o imieniu Manolin obrazują kontrast między młodzieńcem, który jeszcze nie stał się mężczyzną, a starcem, który mężczyzną już nie jest. Paralelny motyw odnaleźć można na obrazie Hoppera *Druga historia o świetle słonecznym*: na werandzie siedzą dwie kobiety, jedna z nich wygląda na dwudziestolatkę, podeszły wiek drugiej zdradzają siwe włosy. Podobieństwa między tymi dwoma dziełami są zauważalne także w ich tytułach, gdyż obydwa zawierają określenia elementów środowiska naturalnego: morza oraz słońca.

Zawężając w swoim opowiadaniu liczbę postaci, Hemingway zachęca do szczegółowej analizy bohaterów, do przeprowadzenia ich porównania i zaobserwowania, jak czas odciska piętno na ludzkim ciele i umyśle. Santiago przedstawiony jest czytelnikom już w pierwszym zdaniu, jednak, co ciekawe, narrator, zanim ujawni właściwe imię mężczyzny, pięć razy mówi o nim „stary”. To interesujące, gdyż dziennikarski styl Hemingwaya charakteryzuje się redukcją przymiotników; obecność wspomnianej części mowy stanowić może więc odautorską wskazówkę implikującą znaczenie tego przymiotnika,

¹⁴ R.G. Renner: *Hopper...*, s. 34.

tym bardziej, iż użyto go ponad dwieście czternaście razy, podczas gdy imię bohatera pada tylko cztery.

Ten pejoratywnie nacechowany przydomek pomniejsza wartość Santiago i definiuje go jedynie poprzez jego wiek. Mężczyzna jest nikim, jest tylko stary. Nawet, gdy zwraca się sam do siebie, tytułuje się „stary”. Lata doświadczeń i zdobyta wiedza pozostają niezauważalne, tożsamość bohatera stanowią zmarszczki, znamiona i „głębokie bruzdy”¹⁵. To zniedołężnienie jest powodem, dla którego starzec „już od osiemdziesięciu czterech dni nie schwycił ani jednej [ryby — E.W.]” (*Stary człowiek i morze*, s. 10), co spowodowało, iż stał się obiektem drwin „wielu rybaków”. Pomimo tych negatywnych przeżyć kreujących sardoniczny obraz Santiago narrator podważa niedołęstwo bohatera: „Wszystko było w nim stare oprócz oczu, które miały tę samą barwę, co morze, i były wesołe i niezłomne” (*Stary człowiek i morze*, s. 10), sugerując w ten sposób, że najskrytsze „ja” mężczyzny pozostało niepokorne, a stygmaty młodości niezachwianie tkwią w starzejącym się ciele. Siła i witalność zawierają się w przydomku „El Campeon”, uzyskanym przez Santiago podczas walki w tawernie, oraz w treści snów rybaka, snów o kobietach, sztormach czy „wielkich wydarzeniach” (*Stary człowiek i morze*, s. 18).

Poczucie spełnienia i sława, zamiast być źródłem ukojenia, są raczej gorzkim przypomnieniem o minionym szacunku i dumie, podkreślają obecny stan bohatera, który teraz nazywany jest „salao”, co stanowi najgorszą formę określenia „pechowy” (*Stary człowiek i morze*, s. 10). Co więcej, przyjaźń z młodym Manolinem uwypukla osamotnienie i alienację Starego, gdyż chłopiec odgrywa rolę jedyne go z powierników i towarzyszy mężczyzny. Osobliwa para przyjaciół stwarza atmosferę, w której możliwe jest wzajemne nauczanie i uczenie się. Skoro jednak „bliskość wiąże się z różnicą, nie z jednakowością”¹⁶, fakt, że Hemingwayowski duet stanowi swego rodzaju jednostkę, nie powinien implikować jej jedności. Mężczyzna i chłopiec tworzą binarną opozycję, kontrybuując — jak proponuje się w *The Cambridge Companion to Ernest Hemingway*¹⁷ — do kręgu życia.

Naturalny cykl życia jest widoczny również na obrazie Hoppera i, moim zdaniem, dzieło to odzwierciedla egzystencję człowieka. Tytuł to przecież „historia” wymagająca lektury: gdy „czyta się” obraz od prawej do lewej strony, kobieta siedząca na krześle może być tą drugą, opierającą się na balustradzie kobietą, tylko na innym etapie życia. Natomiast gdy analizuje się to dzieło od lewej do prawej, zauważalne jest niepokojące podobieństwo twarzy kobiet, sugerujące relację matki i córki. Sądzę, że z powodzeniem można

¹⁵ E. Hemingway: *Stary człowiek i morze*. Tłum. B. Zieliński. Warszawa: Iskry, 1987, s. 10. Kolejne cytaty z opowiadania za tym wydaniem.

¹⁶ V. Shaw: *The Short Story: a Critical Introduction*. New York: Longman, 1983, s. 13.

¹⁷ *The Cambridge Companion to Hemingway...*, s. 253.

nazwać mechanizm rządzący tym płótnem „zasadą horyzontalnej klepsydry”. Hopper rysuje kobietę i — wpisując ją w dwie perspektywy — ukazuje *modus operandi* czasu; tak jak przesypuje się piasek, gdy klepsydra zostaje odwrócona, tak też płynie czas, akcentując przemijanie oraz jego efekty odzwierciedlone w ludzkiej psychice i fizyczności.

Warto w tym miejscu wspomnieć o ciemnych kolorach aplikowanych na płótno lekkimi pociągnięciami pędzla; ciemna tonacja obrazu ogranicza pole widzenia i kryje ściany budynku w cieniu, dzięki czemu wydają się one jakby przedłużeniem ram obrazu, podczas gdy właściwa „akcja” płótna rozgrywa się na balkonie. Scenografia jest dokładnie opracowana i uniemożliwia jakąkolwiek zmianę zastanej sytuacji — nie widać żadnych drzwi lub schodów pozwalających na wyjście. Nie ma bowiem ucieczki od procesu starzenia; balkon wyznacza zatem pole (bitwy), na którym pojedynkują się przeszłość i przyszłość jednostki.

Za pomocą światła malarz ukazuje stopniowe zmiany, jakim ulega starzejący się człowiek. Takie, a nie inne operowanie światłem jest kluczowe przy kreowaniu psychologicznej głębi kompozycji. Zastosowanie *chiaroscuro*¹⁸ umożliwia spojrzenie do wnętrza domu oraz zobaczenie tego, co się w nim znajduje — elementów stwarzających aurę przytulności: mebli i obrazu. Bliżej tych przedmiotów znajduje się kobieta o siwych włosach, a ta, której młodość jest w rozkwicie, sąsiaduje z elementami przyrody — niemal dotyka korony drzew. Dziewczyna została wystawiona na spojrzenia odbiorców nie tylko dlatego, że jest skąpana w słońcu, lecz dlatego, że namalowano ją w skąym odzieniu oraz prowokującej, zmysłowej pozie. Ufnie zwraca się twarzą w kierunku źródła światła i ciepła, swobodnie rozpuszczone włosy młodej kobiety implikują charakterystyczną dla jej wieku frywolność i nonszalancję. Piersi, niepokojąco odkryte, oraz, osiągnięte dzięki czarnej barwie, twarde i zimne spojrzenie modelki sygnalizują świadomość rodzącej się kobiecości i dojrzałości. To, co ma nadejść, wzbudza w dziewczynie jednoczesną ekscytację i niepokój, kobieta kieruje się ku przyrodzie, nachyla się, jakby chciała uciec z werandy, lecz lewą dłonią mocno chwytając się poręczy, szukając asekuracji. Wielość szans przychodzi za cenę strachu i niepewności. Trzymając się poręczy, dziewczyna upewnia się, że istnieje jakiś schron, azyl, w którym można przeczekać niezdefiniowane niebezpieczeństwo, lub, widząc sędziwość kobiety siedzącej obok, kurczowo „trzyma się” swojej świeżości i pragnie oddalić od siebie starość.

Dynamiczność człowieka doświadczającego zróżnicowanych doznań zostaje przeciwstawiona stanowi umysłu starszej kobiety, który wydaje się

¹⁸ *Chiaroscuro* — „Malarski termin używany do opisu, w którym piktorialna jakość reprezentacji zostaje wytworzona przy odpowiednim uporządkowaniu światła i cienia”. *Dictionary of Film Terms*. Ed. F.E. Beaver. New York: McGraw-Hill Inc., 1983, s. 49.

niezachwiany i niezmienny. Mimo iż staruszka na obrazie ma towarzystwo, jest odizolowana; wertykalna linia ściany separująca te dwie osoby wypełnia przestrzeń między nimi dziwnym napięciem — kobiety nie patrzą na siebie i nie rozmawiają z sobą. Kobieta z lewej, mimo że jest jedynym świadkiem wejścia młodej dziewczyny w świat, nie może i nie potrafi partycypować w tym procesie, musi pozostać niewzruszona. Mowa ciała dziewczyny (siedzi ona tyłem do starszej kobiety) narusza statyczność obrazu i, jednocześnie, wyraża niechęć młodej kobiety do towarzyszk, czy też do jakiegokolwiek formy komunikacji z nią. Starsza kobieta jest wygodnie usadowiona w fotelu, na pozór zrelaksowana i pogrążona w lekturze; jeśli jednak weźmiemy pod uwagę oślepiające światło, zmęczone oczy oddalone znacznie od książki oraz nieco nieobecny wzrok, to możemy zaryzykować tezę, iż to nie tekst interesuje staruszkę. Jeśli zatem nie jest ona skupiona na tekście, to o czym myśli? Odpowiedzi na to pytanie udzielał Santiago, gdy

trzymał w ręce szklankę i myślał o tym, co było przed wielu laty.

Stary człowiek i morze, s. 11

Ludzie w podeszłym wieku nie angażują się emocjonalnie w zmagania z rzeczywistością; znaczenie ma to, co już się wydarzyło, wspomnienia, szklanka i książka są jedynie rekwizytami umożliwiającymi, przynajmniej powierzchowne, uczestnictwo w otaczającym starszych ludzi świecie, świecie, który należy już do Manoliny i młodej dziewczyny.

Pewność siebie młodych wyraża się w posturze kobiety oraz w cokolwiek chępliwym sposobie bycia Manoliny, który mówi:

do diabła ze szczęściem [...]. Szczęście przyniosę ze sobą.

Stary człowiek i morze, s. 70

Poglądy młodych zostają zestawione z cichą rezygnacją starości, precyzyjnie sformułowaną przez Santiago, który zwraca się do siebie samego:

zmęczony jesteś stary [...]. Zmęczony jesteś od środka.

Stary człowiek i morze, s. 64

Wyczerpanie, zarówno fizyczne, jak i duchowe, hamuje wykonywanie znaczących gestów i utrudnia partycypację w bogactwie wydarzeń otoczenia. Samotność jest nierozdzielnie związana z jesienią życia; mimo tego, że, jak pisze Hemingway: „nikt nie powinien zostawać sam na starość” (*Stary człowiek i morze*, s. 30), wydaje się to nieuniknione. Niemożność przezwyciężenia różnic międzypokoleniowych pozostawia ludzi starszych wyalienowanymi, biernymi.

W *Drugiej historii o świetle słonecznym* starsza kobieta jest wycofana i pasywna. Na znajdującą się przed nią postać lub też na morze zerka znad książki; pozwala się tego domyślać architektura domu przypominająca domek letniskowy oraz bikini dziewczyny. Jeśli staruszka widzi morze, to jej wzrok napotyka fale, powracające cyklicznie i pasujące do natury ludzkiej egzystencji. Obecne w analizowanych dziełach Hemingwaya i Hoppera morze podlega personifikacji i funkcjonuje jako kolejny bohater fabuły. Santiago mówi o morzu „La mar”, ponieważ „tak nazywają je ludzie po hiszpańsku, gdy je kochają” (*Stary człowiek i morze*, s. 21). Sądzę, że rola natury, zwłaszcza morza, jest podobna w noweli i na obrazie, gdyż przyroda nie tylko metaforycznie, lecz także dosłownie obejmuje i otacza bohaterów. Stanowi tło dla ich transformacji, przejścia z wieku młodzieńczego do starości oraz stale przypomina o wszechobecnych zmianach i ich prozaicznym, przyziemnym charakterze.

Starzenie się jest tylko jednym z licznych biologicznych procesów i z morzem, rekinem i drzewami przedstawionymi w noweli tworzy krąg życia. Jak zaznaczono wcześniej, relacje między naturą a ludźmi starszymi na obrazie i w tekście zostają wyróżnione za pomocą światła. Edward Hopper twierdził, że światło pochłania formę aż do momentu całkowitej jej absorpcji; analogicznie, czas stopniowo „wchłania” człowieka, dopóki go nie skonsnuje. Na obrazie *Druga historia o świetle słonecznym* za sprawą operowania światłem uwypuklone są związki międzyludzkie.

Zastosowanie przez Hoppera znacznej ilości białego, a więc chłodnego, koloru tworzy zimny klimat płótna, a puste i pozbawione ekspresji niebo, niemalże martwe, i jego chłodny, nienasycony błękit korespondują z atmosferą melancholii. Oślepiający blask odbija się od ścian i niczym sceniczny reflektor kieruje uwagę na różnicę między tym, co stare, a tym, co młode.

Natura w okrutny sposób obnaża siwiznę kobiety, jej ostre rysy i kontrastuje z delikatnymi konturami twarzy patrzącej w słońce i trwającej w pięknie dnia dziewczyny. Jej oczy nie są jeszcze zmęczone i wytrzymują oraz doceniają promienie, podczas gdy ludzie starsi, zarówno kobieta, jak i Santiago, z trudem je tolerują. Ciało kobiety szczelnie zakrywa ciemny szlafrok, chroniący cienką już skórę przed światłem, a Santiago czuje, że światło jest „bolesne” (*Stary człowiek i morze*, s. 22). Natura wraz z naturalnym oświetleniem wyraźnie sprzyja młodym, komplementują ich, a jednocześnie, podkreślając zniedołężnienie, osłabiają starych, których jedynym sprzymierzeńcem jest mrok. Ciemność otaczająca Santiago pojawia się dokładnie w momencie, gdy Manolin opuszcza starca:

Chłopiec wyszedł [...], więc teraz stary po ciemku [...] położył się spać.

Stary człowiek i morze, s. 18

Ponure otoczenie pełni podwójną funkcję: staje się dla ludzi starych schronieniem, ale i więzieniem. Więzieniem, gdyż starzy nie są w stanie uciec przed nieodwracalnym charakterem starzenia się; schronieniem, ponieważ ciemność, niczym echo, zwielokrotnia, wzmacnia ich stan umysłu, dając poczucie bezpieczeństwa.

Santiago czuł się bezpieczny po zmierzchu, „czuł w mroku” (*Stary człowiek i morze*, s. 20), a jego oczy były sprawne tylko w „świecie gasnącego księżyca” (*Stary człowiek i morze*, s. 19). Te obserwacje potwierdzają, iż blask wyostreza kontrast między tym, co młode, a tym, co stare. Przeznaczeniem światła jest służba młodym, z kolei ciemność, kojarzona ze śmiercią, towarzyszy starym. Santiago czuje, że to gwiazdy są „dalekimi przyjaciółmi” (*Stary człowiek i morze*, s. 44), a kobieta z obrazu przygląda się towarzyszce ukryta bezpiecznie w ciemnej przestrzeni okien. Nie są to jednak wystarczające przesłanki, by twierdzić, że starzy ludzie są jednowymiarowi i zdystansowani emocjonalnie wobec otaczającego ich świata.

Symbolika użyta przez Hemingwaya w *Starym człowieku i morzu* umożliwia odczytanie następującego fragmentu jako znaku współczucia dla młodych:

żał mu było ptaków, zwłaszcza małych i delikatnych, [...] które wciąż latały rozglądając się za czymś i prawie nigdy nic nie znajdując. Ptaki mają cięższe życie niż my. [...] Dlaczego stworzono ptaki tak kruche i wątłe, [...] jeżeli ocean potrafi być tak okrutny?

Stary człowiek i morze, s. 20—21

Gdy zastąpimy słowo „ptaki” zwrotem „młodzi ludzie”, bez trudu zauważymy troskę o przyszłe pokolenia, którym przyjdzie zmierzyć się z oślepiającym światłem, lecz także, wraz z upływem czasu, ze „zdradą ze strony własnego ciała” (*Stary człowiek i morze*, s. 37).

Zestawienie cielesności kobiety z obrazu i Santiago z młodością, której prawem jest pewnego rodzaju okrutna obojętność wobec fizycznej słabości starych, prowadzi do śmiałych wniosków. Dla ludzi starszych cielesny aspekt życia staje się gehenną i upokorzeniem. Kobieta nie odkrywa ciała w obecności dziewczyny, a Santiago mówi:

kurcz [...] szczególnie upokarza człowieka.

Stary człowiek i morze, s. 19

Schylek bohaterów przedstawionych w obu pracach odbywa się w ciszy i bezruchu. Nieruchomość odciska na starych ludziach ślad oraz inicjuje kolejny konflikt między inercją a ruchem. Ani kobieta z obrazu, ani rybak nie próbują walczyć ze swoim losem i zatrzymać upływu czasu. Wydają

się pogodzeni z „podróżą życia”¹⁹ i ze smutną prawdą o tym, że witalność i energia młodości płowieją.

Refleksje na temat starzenia się pociągają za sobą przede wszystkim świadomość osamotnienia oraz stopniowego zaniku tożsamości. Proces starzenia się został zilustrowany jako brzemień oraz porażka człowieka, porażka, na którą każdy jest skazany. Gdy młodość się kończy, człowiek doświadcza „głębi swojego zmęczenia” (*Stary człowiek i morze*, s. 68) i doznaje poczucia alienacji. Cicha wytrzymałość późniejszych lat życia nie oznacza wcale, że ludzie starsi rzekli się żywiołowości i chętnie ustąpili czasowi. Spokój jest raczej dowodem ich świadomości, że „ludzie są z natury bezsilni”²⁰, Hemingwayowski rybak opisuje to przekonanie o ludzkiej bezradności w następujący sposób:

wiedział, że [walka — E.W.] jest bezcelowa

Stary człowiek i morze, s. 67

— i czuje, że nadszedł moment zaniechania prób pokonania czasu.

Ernest Hemingway i Edward Hopper ukazali odbiorcom swych dzieł ludzi starych, których opanowanie i nieme przyzwolenie na to, co nieuchronne, prowadzi do poczucia przygnębienia i niezrozumienia. Chcąc sportretować taką właśnie wizję, artyści nadali symboliczną wartość przedmiotom codziennego użytku, takim jak książka czy kostium kąpielowy. Kluczowe znaczenie dla odbioru opowiadania i obrazu ma także zrozumienie roli przyrody w kreowaniu chmurnego charakteru bohaterów. Sposób traktowania morza, fauny i słońca przez starych i młodych nie tylko uwyrażnia granicę między nimi, lecz także akcentuje pierwotną prawdę o starzeniu się: bez względu na czynione wysiłki starość powoduje samotność.

Założenie, że zarówno Ernest Hemingway, jak i Edward Hopper ściśle powiązali starość z osamotnieniem, znajduje swoje potwierdzenie w analizie kolejnych dzieł: opowiadania Hemingwaya *Jasne, dobrze oświetlone miejsce* oraz obrazu Hoppera *Hotel przy torach*. Ich badanie ujawnia, w jaki sposób operowanie przestrzenią i światłem zwiększa natężenie opuszczenia odczuwane przez ludzi starszych. Już same tytuły prac wskazują na istotną rolę scenerii w procesie konstruowania postaci. Tytuły sugerują niedookreślone „miejsce” (opowiadanie) oraz hotel (płótno); zawężając przestrzeń i kreśląc fizyczne bariery, autorzy tych dzieł alienują i odgradzają bohaterów od świata.

Hotel to przestrzeń wysoce zdepersonalizowana. Wnętrze jest ascetyczne, liczba akcesoriów zredukowana; widać lustro, pusty wazon oraz wygasłą świecę. Przedmioty nie należą do mieszkańców pokoju, brak tu intymno-

¹⁹ *The Cambridge Companion to Hemingway...*, s. 253.

²⁰ V. Shaw: *Short Story...*, s. 211.

ści i prywatności; tak samo jak gościom hotelowym, bohaterom obrazu brak wyraźnej osobowości i charakteru. Starość przytępia indywidualność i pozostawia jedynie skrawki tożsamości. To zjawisko można zaobserwować w opowiadaniu *Jasne, dobrze oświetlone miejsce* w sposobie, w jaki kelnerzy rozmawiają o starym mężczyźnie. Mówią: „on”, „jego”, „ten”. Używają zaimków; imię tego, o kim mówią, pozostaje nieznane.

Na obrazie brak wyraźnych konturów oraz użycie kolorów w tonacji szarości podkreśla bezosobowość wspomnianej lokalizacji — hotelu. Odcienie szarości spływają i spłaszczają rzeczywistość obrazu, która staje się coraz bardziej mglista. Lokatorzy pokoju są bierni, apatyczni, jakby przeobrażeni w meble, w elementy wyposażenia. Kolor włosów kobiety stapia się z kolorem ścian i oparcia fotela, a kolor dłoni mężczyzny koresponduje z barwą zasłon. Bohater wygląda, jakby oczekiwał kogoś lub raczej czegoś — jasności. Podobnie jak mężczyźni z opowiadań Hemingwaya, poszukuje źródła światła. Człowiek namalowany przez Hoppera jest zwrócony twarzą do słońca, a w konsekwencji — do jasności będącej w stanie udzielić odrobiny pocieszenia i ciepła, również tego metaforycznego. Być może czuje, że jego partnerka nie ma ochoty na rozmowę. Tę niechęć można niemalże wyczuć²¹. Brak kontaktu wzrokowego oraz zgarbione plecy, skulona postura sygnalizują niepokój, obawę przed, kiedyś drogim, mężczyzną. W dłoniach kobiety widać książkę, której Hopper nadał funkcję symboliczną; gdy się przyjrzymy, dostrzeżemy, że czytanie jest prawie skończone. Książka, podniesiona do poziomu metafory, doskonale ilustruje oddany na obrazie etap życia kobiety.

Nienasycone kolory dzieła odzwierciedlają nudę i stan zawieszenia nękające parę na Hopperowskim płótnie. Aranżacja postaci oraz mistrzowska kontrola przestrzeni budują poczucie separacji. Mieszkańcy *Hotelu przy torach* znajdują się obok siebie w przestrzeni, jednak nie są sobie bliscy. Mężczyzna odwraca się do kobiety plecami, stanowi ciemne centrum płótna filtrujące promienie słoneczne z zewnątrz, które, co ciekawe, mimo dużych rozmiarów okna i braku firan nie ocieplają wnętrza; atmosfera wydaje się przyćmiona, zakurzona, jak gdyby malarz przeniósł szarzyznę ludzkiego życia na otoczenie.

Kolejnym punktem styczności dzieł literackiego i plastycznego jest relatywność czasu. Historia „podkreśla późną porę, nie tylko porę dnia [akcja opowiadania rozgrywa się o trzeciej nad ranem — E.W.], lecz także [a może przede wszystkim — E.W.] porę życia starego człowieka i kelnerów”²².

²¹ Korzystam tu z proksemiki, czyli nauki o traktowaniu przestrzeni międzyludzkiej i jej wpływu na relacje interpersonalne (za twórcę koncepcji uważa się Edwarda Halla). E.T. Hall: *The Hidden Dimension*. Garden City, NY: Doubleday, 1966.

²² J.L. Roberts: *Hemingway's short stories notes*. Nebraska: Cliffs Notes, Inc., 2000, s. 67.

Hemingway uzmysławia czytelnikom, jak percepcja upływu czasu przechodzi transformację wraz z wiekiem. Młody kelner narzeka:

Nigdy nie kładę się przed trzecią.

Jasne, dobrze oświetlone miejsce, s. 316

Nie akceptuje faktu, że „godzina to godzina” (s. 317), zarówno dla niego, jak i dla starszego klienta baru. W przeciwieństwie do młodego, starszy z kelnerów pojmuje motywy kierujące staruszką, współczuje mu i

ociąga się z zamykaniem kawiarni, bo myśli, że może być ona komuś potrzebna.

Jasne, dobrze oświetlone miejsce, s. 317

Innymi słowy, gdy jest już późno, nadchodzi czas na konfrontację starych ludzi z tym, co stało się esencją ich życia — z nicością. Właśnie wtedy, po północy, poszukują oni światła zacierającego granicę między nocą a dniem. Tym, co nocą przyciąga starego do kawiarni, jest magiczna niemal świeżość, ślad młodości, które pozwalają mu przetrwać do świtu:

Za dnia ulica była zakurzona, lecz nocą rosa osiadała na warstwach pyłu, a starzec, który był głuchy, lubił te późne godziny, kiedy zapadała cisza. Mimo głuchoty wyczuwał różnicę.

Jasne, dobrze oświetlone miejsce, s. 315

Tylko nocą ułomność i wiek mężczyzny są mniej zauważalne, co pozwala mu czuć się częścią rzeczywistości i znaleźć ukojenie.

Na obrazie, mimo iż przedstawia on scenę dzienną, sukienka, którą przywdziała kobieta, wygląda na nocną halkę, jakby bohaterka nie przebrała się w swoje codzienne ubrania. Sygnalizuje to przesunięcie i powolne zanikanie granicy między wschodem a zachodem słońca i tym, co pomiędzy nimi. Treść kolejnych dni przypomina zatem hipnagogiczne (czyli powstające na granicy jawy i snu) wizje.

Czas ma charakter względny; w zależności od etapu życia, na którym człowiek się znajduje, mierzony jest wedle innej skali. Młody kelner, świadomy istniejącej różnicy, mówi:

dla mnie godzina znaczy więcej niż dla niego.

Jasne, dobrze oświetlone miejsce, s. 317

Chłopak ma swoje plany i przyszłość, której oczekuje, w przeciwieństwie do starca, dla którego zegar przestał mieć znaczenie. Starszego kelnera narrator opisuje z kolei w następujący sposób:

nie zastanawiając się więcej nad niczym, pójdzie do domu.

Jasne, dobrze oświetlone miejsce, s. 319

Cytat ten dobitnie obrazuje awersję ludzi starszych do planowania oraz rozmyślań o przyszłości; wystarczająco wiele bólu przysparza seniorom terażniejszość. Są oni ofiarami czasu; na obrazie ukazano to za pomocą drobniawej aplikacji światła, dusznych przestrzeni. Pokój hotelowy wydaje się parny, a przez okno, mimo że jest uchylone, nie wpada powietrze i nie można w ten sposób odświeżyć wnętrza; jednocześnie szyby zakrywają wszelkie ślady przyrody w industrialnym krajobrazie. Szyba, jak i inne płaskie powierzchnie, takie jak ściany czy lustro, tłamszą parę. Pokój stanowi zatem wymowny przykład „konceptu ograniczenia”²³ i staje się pułapką dla znajdujących się w nim ludzi.

Obraz wykluczenia oraz swobodnego uwięzienia osób starszych Hemingway osiągnął przez obciążenie swoich bohaterów fizycznym kalectwem; w opowiadaniu *Jasne, dobrze oświetlone miejsce* jest to głuchota. Ta niepełnosprawność wzmacnia niewidzialną granicę między głuchym starcem a światem zewnętrznym. Z jednej strony niemożność słyszenia wybawia mężczyznę od słuchania okrutnych uwag głoszonych przez młodego kelnera, z drugiej jednak, niezdolny do obioru dźwięków, mowy, starzec zostaje siłą oddzielony od nocnych wydarzeń. Głęboka cisza i niezdolność do komunikacji są także widoczne w *Hotelu przy torach*, gdzie przedstawionym dwóm osobom towarzyszy milczenie i bezruch. Narrator stwierdza:

było już za późno na rozpoczynanie konwersacji,

Jasne, dobrze oświetlone miejsce, s. 319

— co podsumowuje relację hotelowej pary — w życiu tych ludzi jest już za późno na „rozpoczynanie”, na jakikolwiek początek. Świadomi impasu, w jakim się znaleźli, chowają wzrok za książką i papierosem, by uniknąć, nawet przypadkowego, kontaktu; jednakże wciąż są zmuszeni przebywać w swoim towarzystwie, zabroniono im bowiem opuszczać pokój. Hopper w okrutny sposób daje temu wyraz: brak szans na ucieczkę od namacalnej wręcz ciszy ukazuje poprzez fragmentaryzację ciał namalowanych przez siebie postaci. Ich stopy znajdują się poza płótnem, są niewidoczne, niemalże odcięte, a korpusy wydają się wrośnięte w podłogę. Niezdolność do ucieczki od zubożenia spowodowanego starością nie ma jedynie fizycznej formy; ma swoje przyczyny również w fakcie, iż nie ma ucieczki przed starością. Mężczyzna w kawiarni usiłuje stawić czoła — w swoim mniemaniu: z godnością — starości i próbuje popełnić samobójstwo; zachowując iluzję kontroli, ponosi jednak porażkę.

²³ J.D. McClatchy: *Poets on Painters...*, s. 341.

Valerie Shaw w interesujący sposób komentuje kwestię kontroli przeznaczenia: „pocieszająca fikcja, że śmierć może być antycypowana”²⁴, mimo iż daje ukojenie, pozostaje fikcją. Bezsenne czuwanie, czekanie na kres życia jest dokładnie tym, co naruszyło wewnętrzny spokój starego człowieka i spowodowało jego desperacką próbę targnięcia się na własne życie. Akt ten nie znajduje zrozumienia u młodego mężczyzny. Dopytując się, z jakiego powodu starzec zdecydował się na ten dramatyczny gest, słyszy: „bez powodu” (*Jasne, dobrze oświetlone miejsce*, s. 315). Ta odpowiedź wyraża esencję życia ludzi starych: nie mają oni powodu, by żyć, by czekać na coś i z kimkolwiek rozmawiać.

Artyści często ukazują poczucie pustki jako pryncypialną negatywną cechę życia osoby starszej. Manifestem samotności jest wygłoszona przez starszego kelnera quasi-modlitwa *Ojcie nasz*:

Nada²⁵ nasz, któryś jest w nada, święć się nada twoje, przyjdź nada twoje, bądź nada twoja jako w nada tak i na nada [...] zbaw nas od nada.

Jasne, dobrze oświetlone miejsce, s. 318

Hemingway w tym fragmencie brutalnie ukazuje przykrą prawdę o sardonicznym charakterze wielu ludzi starych i ich egzystencjalnej inercji. Aby intensyfikować czytelnika odczucie niebytu, pisarz personalizuje nicość; pseudolitania także jest apoteozą pustki. Autor przekształca abstrakcję w namacalną treść ludzkiego życia. Zbliżoną tezę prezentuje Hopper. Patrząc na jego dzieło, odbiorcy są świadkami „bezruchu i próżni, aby mogli [...] doświadczyć pustki chwili, godzin i całego okresu istnienia”²⁶.

Jałowość, wyrażona wyblakłym, niezauważalnym prawie cieniowaniem, jest przedstawiona w obu dziełach, w których światło funkcjonuje jako granica. W *Jasnym, dobrze oświetlonym miejscu* Hemingway opisuje nocną scenę rozświetloną „elektryczną lampą” (*Jasne, dobrze oświetlone miejsce*, s. 315), przy której blasku stary człowiek przesiaduje całymi nocami. Bohater opowiadania jest regularnym klientem lokalu; kelner mówi o mężczyźnie: „upija się co noc” (*Jasne, dobrze oświetlone miejsce*, s. 316), podkreślając tym samym notoryczny charakter jego wizyt. Rytualne przesiadywanie w kawiarni oznacza brak alternatywnych sposobów spędzania czasu. „Na powtórzeniach opiera się jego życie”²⁷ i tej cykliczności mężczyzna kurczowo się chwyta, mimo że — jak zauważa Malcolm Cowley — znaczą ją „koszmar” i „obrzątek”²⁸.

²⁴ V. Shaw: *Short Story...*, s. 201.

²⁵ Nada — hiszp. ‘nic’.

²⁶ J.D. McClatchy: *Poets on Painters...*, s. 382.

²⁷ *The Cambridge Companion to Hemingway...*, s. 253.

²⁸ M. Cowley: *Nightmare and Ritual in Hemingway*. In: *Hemingway. A Collection of Critical Essays...*, s. 40.

Mężczyzna nie zawsze był osamotniony: „też miał kiedyś żonę”, jednak w przykrym w skutkach upływie czasu teraz „jest samotny” (*Jasne, dobrze oświetlone miejsce*, s. 316). Pisarz stara się, by starzec był postrzegany jako odrębna jednostka, podkreśla jego wyjątkowość słownictwem:

Wszyscy goście opuścili kawiarnię, z wyjątkiem jednego starca.

Jasne, dobrze oświetlone miejsce, s. 315, podkr. — E.W.

Taras [...] był zupełnie pusty, tylko starzec siedział wciąż.

Jasne, dobrze oświetlone miejsce, s. 315, podkr. — E.W.

Warte uwagi jest doświadczenie samotności, lecz nie w odosobnieniu, ale, na co wskazują i obraz, i opowiadanie, także wtedy, gdy jest się otoczonym ludźmi. Protagonisci Hemingwaya są świadomi tej dziwnej samotności dzielonej z drugim człowiekiem i rozumieją starca, który „może sobie pozwolić na kupienie całej butelki koniaku” i udać się do domu, lecz woli pozostać w kawiarni, gdyż „to nie to samo” (*Jasne, dobrze oświetlone miejsce*, s. 317).

Obraz Hoppera zdaje się potwierdzać, iż bliskość fizyczna nie jest dowodem bliskości psychicznej, a obecność innych w kawiarni nie musi wcale implikować towarzystwa czy przyjaźni. Co więcej, umiejscowienie postaci w kolektywie pogłębia poczucie alienacji; paradoksalnie, samotność jest bardziej bolesna, gdy człowiek znajduje się między ludźmi. Cierpienie jednostki nasila się w zestawieniu z młodością, pracą i pewnością — wszystko to ma młodszy z kelnerów. Pewność siebie charakteryzująca zarówno kelnera, jak i Manolina jest nieodłączną cechą ludzi młodych. Hemingway prezentuje tę wiarę młodych we własne możliwości i nonszalancję jako właściwość nie wyselekcjonowanych przypadków, lecz ogólnej koncepcji młodości.

Uniwersalizm samotności i „banicji” społecznej spowodowanej starością wylania się także z płótna Hoppera. Fakt, że para znajduje się w pokoju hotelowym, a nie w zaciszu własnego domu, ukazuje, że starość nie spotyka jedynie jednostek okupujących konkretny adres w bliskim mieście. Starość wydarza się nieustannie i nieustępliwie dotyka wszystkich. Hotel jedynie ujednolica ludzkie wyobrażenie o jesieni życia i służy jako tło ukazania sytuacji osób w podeszłym wieku.

Młody kelner w trakcie rozmowy pomniejsza wartość życia starca, które, na oczach kelnera, przestało być „życiem”, a stało się zaledwie wegetacją, gehenną; w tej sytuacji samobójstwo nabiera cech eutanazji i wybawienia:

Szkoda, że nie zabiłeś się w zeszłym tygodniu.

Jasne, dobrze oświetlone miejsce, s. 316

Tak wyraźnie negatywne nastawienie młodzińca jest spowodowane jego stopniowym osławianiem się ze starością i powolnym rozumieniem tego, co

każdego czeka. To, co w starcu budzi pogardę młodego kelnera, stanie się też jego udziałem, a rozpacz będzie jego rozpaczą. Chcąc odwlec to, co nieuniknione, młody mężczyzna śpieszy się do domu, do żony czekającej w sypialni. Dla młodych dom jest wciąż synonimem bezpieczeństwa, miejscem, gdzie koszmarny nocy ich nie dosięgną. W przeciwieństwie do młodego kelnera, który mówi: „Chcę iść do domu, do łóżka” (*Jasne, dobrze oświetlone miejsce*, s. 317), starzy ludzie zwykle unikają przebywania w czterech ścianach. Dom, wraz z upływem czasu, nabiera charakteru penitencjarnego i budzi potrzebę rozproszenia ciemności nocy, a także stanu umysłu. Postacie z noweli i obrazu są, jak pisze Malcolm Cowley, „ludźmi, którzy pochłaniają samych siebie [...]. Ludźmi, którzy przez całą noc czuwają”²⁹. Czerń nocy budzi strach przed nieznanym, a bezsenność, nocna straż przy świetle, zapewnia odrobinę poczucia bezpieczeństwa. Bohaterowie usiłują umknąć przed ciemnością, szukając schronu, którego granice wyznacza blask „elektrycznej lampy” (*Jasne, dobrze oświetlone miejsce*, s. 315), prolongujący iluzję światła dnia i, w konsekwencji, życia. W *Jasnym, dobrze oświetlonym miejscu* rozmowa mężczyzn toczy się w sztucznie oświetlonej przestrzeni; lokalizacja przyczynia się do klasyfikacji i ewaluacji rozmawiających. Starzec „siedział wciąż w cieniu” (*Jasne, dobrze oświetlone miejsce*, s. 315). Przy założeniu, że światło reprezentuje to, co żywe i vitalne, umieszczenie starca poza tą płaszczyzną jest równoznaczne z pozbawieniem go żywotności i energii. Ze zmierzchem zazębia się wiek mężczyzny, podczas gdy mijający go żołnierz i dziewczyna są w blasku ulicznej latarni, która „oświetliła na chwilę mosiężny numerek na jego [starca — E.W.] kołnierzu” (*Jasne, dobrze oświetlone miejsce*, s. 315).

Na płótnie tę odrobinę światła wpadającą przez okno powinno powielić lustro, jednakże jego powierzchnia nie odbija ani promieni słonecznych, ani ludzkich ciał. Ludzie boją się konfrontacji ze zwierciadłem, gdyż na ich twarzach czas wygrawerował już swoje inicjały, stępując tożsamość. W antologii esejów Josepha Donalda McClatchy’ego czytamy: „Przygnębiające [...] wnętrza wzmacnia izolację jego [Hoppera — E.W.] ludzi, którzy zawsze wydają się wstępować w pozbawioną sensu przyszłość. Pozbawioną sensu, gdyż antycypowaną w jałowości chwili obecnej”³⁰. Cytat ten oddaje atmosferę obrazu, ale dotyczy również noweli; niewiele jest miejsc bardziej bezosobowych niż czysta kawiarnia czy pokój hotelowy.

Nienaturalna czystość, schludne ubranie pijącego mężczyzny i to, iż „Pije, nie rozlewając” (*Jasne, dobrze oświetlone miejsce*, s. 317), sprawiają, że bohater ociera się o przejrzystość graniczącą z przezroczystością, co jest kolejnym przymiotem osób starych. Mężczyzna z obrazu woli wszak

²⁹ Ibidem, s. 41.

³⁰ J.M. McClatchy: *Poets on Painters...*, s. 381.

wpatrywać się w poczerniałą ścianę, niż zwrócić się do znajdującej się obok kobiety.

Chęć odebrania starszym osobom prawa do egzystencji jest wyrażona przez młodszego z kelnerów: „Nie chcę patrzeć na niego” (*Jasne, dobrze oświetlone miejsce*, s. 317), lecz to, czego — moim zdaniem — nie chce on dostrzec, to obawa przed staniem się „nim”. Chłopak wyznaje: „Nie chciałbym być taki stary” (*Jasne, dobrze oświetlone miejsce*, s. 317); w jego opinii człowiek na tym ostatnim etapie życia jest brzemieniem dla innych; kelner sądzi, że pijący starzec „Nie liczy się z ludźmi pracy” (*Jasne, dobrze oświetlone miejsce*, s. 317), zapomina jednak o troskach i nie dostrzega walki starego człowieka z „Ponurą nicością nocy”³¹. Narratorowi nie umyka ten pojedynek:

oddalał się krokiem niepewnym, ale pełnym godności.

Jasne, dobrze oświetlone miejsce, s. 317

Hemingway wprowadza drobne wskazówki dla czytelnika sugerujące, jakoby starsuszek zasługiwał na poważanie: dziękuje on za obsługę, pozostawia napiwek kelnerom, którzy „znali go jako dobrego klienta” (*Jasne, dobrze oświetlone miejsce*, s. 315). Te subtelne odautorskie wskazówki uczłowieczają starca zmagającego się z egoizmem i zuchwałością młodzieńca, który kwestionuje nawet sens życia klienta i z obojętnością pyta się: „dlaczego go odcięli?” (*Jasne, dobrze oświetlone miejsce*, s. 316).

Zobojętnienie jest nieodłączną cechą postaci Hemingwaya i Hoppera, a atrofia emocji i brak sympatii dla innych znaczą bliźniami zarówno młodych, jak i starych. Ci ostatni zdążyli już zrozumieć, jak (auto)destrukcyjna jest obojętność, i modlą się o wybawienie od niej: „zbaw nas od *nada*” (*Jasne, dobrze oświetlone miejsce*, s. 318). Wiedza zdobyta przez wszystkie minione lata nie wzbudza zrozumienia i okazuje się bezużyteczna w świecie, w którym człowieka otaczają szyny i „błyszczące maszynki” (*Jasne, dobrze oświetlone miejsce*, s. 318). W takich okolicznościach wiedza traci swą wartość, a posiadający tę wiedzę ludzie zmuszeni są wkroczyć w „otchłań braku znaczenia”³² kierującą ich egzystencją. To, że starzy są pozbawieni znaczenia, zostało ukazane za pomocą podziału przestrzeni międzyludzkich wpływającego na pogorszenie relacji osób w podeszłym wieku z innymi i, finalnie, na izolację. Ściany, drzwi, komoda wypełniają przestrzeń, a tym samym zawężają ją, blokując komunikację.

Tematyka wybranych prac Ernesta Hemingwaya i Edwarda Hoppera dotyczy „wieku, śmierci, rozpacz [..], znudzenia życiem” oraz ludzi star-

³¹ J.L. Roberts: *Hemingway's short stories notes...*, s. 67.

³² M.E. Halliday: *Hemingway's ambiguity: Symbolism and Irony*. In: *Hemingway. A Collection of Critical Essays...*, s. 53.

szych „szukających snu oraz zapomnienia”³³. Motywy te są ukazane za pomocą operowania przestrzenią i oświetleniem, balansu między budowaniem (braku) relacji interpersonalnych a marginalizacją społeczną, na którą skazuje starość.

³³ S. O’Faolain: *A Clean Well-Lighted Place*. In: *Hemingway. A Collection of Critical Essays*..., s. 112—113.

Ewa Wylęzek

The representation of the old age
in the short stories by Ernest Hemingway
and paintings by Edward Hopper

Summary

This article is an attempt to explore and comment upon the characteristics of the phenomenon of old age presented in short stories *A Clean, Well-Lighted Place* and *The Old Man and the Sea* by Ernest Hemingway and two paintings by Edward Hopper *Hotel by the Railroad* and *Second Story Sunlight*. The analysis of the form and content of the works allows to observe a common, dismal vision of the old age. Old age is connected with a feeling of alienation and solitude which the artists conveyed by using elements of nature, light, and space.

Ewa Wylęzek

Sur la vieillesse
dans les nouvelles d’Ernest Hemingway
et dans la peinture d’Edward Hopper

Résumé

L’objectif de l’article est de présenter et comparer des motifs de vieillesse ainsi que de solitude qui l’accompagne dans les nouvelles d’Ernest Hemingway *Le Vieil Homme et la Mer* [*The Old Man and the Sea*] et *Un endroit propre et bien éclairé* [*A Clean Well-Lighted Place*] et sur les toiles *Second Story Sunlight* et *Hotel by the Railroad* d’Edward Hopper. L’analyse de la structure et du contenu des œuvres permet de remarquer une vision sinistre de la vieillesse, commune pour les deux artistes, qui dans les œuvres étudiées est liée à la solitude et à l’exclusion de l’individu. L’aliénation des héros a été démontrée par Hemingway et Hopper à travers les éléments de nature, lumière et espace.